

Fotografía, grafiti y memoria: en los límites de lo efímero

Photography, graffiti and memory: in the limits of the ephemeral

Nathanial Gardner y Carmen Fernández Galán Montemayor

University of Glasgow/ Universidad Autónoma de Zacatecas

carmenfgalan@gmail.com

Resumen

Este artículo presenta una definición que permite entender la fotografía como una traducción y como un soporte de la memoria. Construida sobre la teoría crítica y el marco de varios académicos de la semiótica y los estudios visuales, esta definición subraya la habilidad única de la fotografía para narrar lo marginal. Tales narrativas pueden revelar signos y símbolos de lo no hegemónico y ampliar nuestra comprensión de las redes y comunidades escondidas. El ensayo por lo tanto estudia una colección de fotografías como testimonios visuales los cuales fueron creados para brindar una comprensión más amplia del uso del grafiti como fórmula de la memoria en la zona fronteriza de la ciudad de Tijuana. El análisis considera las maneras en que la narrativa visual puede leerse como un lenguaje fotográfico y el uso del grafiti para reafirmar la identidad nacional en las zonas liminales de México.

Palabras clave: fotografía, traducción, memoria, grafiti, frontera.

Abstract

This article presents a definition that allows us to understand photography as a translation and as a storage medium of memory. Building on critical theory and the framework of various scholars in semiotics and visual studies, this definition underscores photography's unique ability to narrate the marginal. Such narratives can reveal signs and symbols of the non-hegemonic and expand our understanding of hidden networks and communities. The essay therefore studies a collection of photographs as visual testimonies created to provide a broader understanding of the use of graffiti as a formula of memory in the border area of the city of Tijuana. The analysis considers the ways in which the visual narrative can be read as a photographic language and the usage of graffiti to reaffirm national identity in Mexico's border areas.

Key words: photography, translation, memory, graffiti, border.

La fotografía como traducción

Las prácticas de escritura como mnemotecnia están vinculadas íntimamente a la hegemonía. Sin embargo, otras comunicaciones no alfabéticas han tomado un papel cada vez más importante durante los siglos XIX, XX y ahora el XXI. A lo largo de la historia, los mensajes transmitidos a través de comunicaciones visuales han sido el modo empleado por un sinnúmero de comunidades y personas no hegemónicas y marginales para expresar sus pensamientos e ideas. Algunas de esas comunicaciones, como el grafiti, son textos o artefactos híbridos (Burke 76) que incorporan la palabra y la imagen para marcar una territorialidad y recuerdo de los límites. En ciertos casos, las palabras mismas se convierten en imágenes artísticas con mensajes específicos a modo de caligramas o mensajes cifrados.

Por otro lado, la fotografía es una tecnología que comenzó en manos de los científicos y de las clases dominantes que hoy se ha democratizado de tal forma que prácticamente todos la utilizan para representar sus ideas, sus deseos, sus sentimientos y su historia. En muchos países se ha convertido en el medio privilegiado para contar la historia oficial y a su vez validarla, puesto que, al mostrar la imagen, se demuestra un momento del acontecer histórico. Durante su breve existencia, la fotografía ha pasado velozmente de ser uno de los instrumentos de la clase alta y media y que requería de un conocimiento especializado a ser un vehículo mediante el cual muchas voces que se escuchaban menos (o nada) ahora se puedan percibir con mayor claridad que antes al dar acceso visual a realidades que la fotografía documenta. Realidades, que miles de veces han sido ignoradas por las historias y narrativas oficiales. Además, la fotografía se ha convertido en una manera de poder grabar visualmente otras comunicaciones, como el grafiti, de darles una vida más larga y de crear un medio por el cual se pueden interpretar y conocer en un público más amplio que su público original¹. La fotografía se ha convertido en un modo de extender el alcance de otros medios visuales, y una de las formas de entender la relación entre la fotografía y su sujeto es verla como una traducción de una realidad o un pasado de tres dimensiones, que se ha convertido en otra de dos dimensiones.

La fotografía es, ante todo, la forma de conservar una imagen hecha por la luz que se reflejó sobre una escena. Es un momento del tiempo conservado a través de un proceso que requiere tecnología (la cámara), química o electrónica, luz, y un sujeto (que requiere colaboración de lo fotografiado, ya sea un ser animado o la colocación de un objeto). Como tal, la fotografía se puede entender como una especie de traducción del pasado. Para entender esta idea de la traducción, tomamos el concepto de

¹ Véase el libro de Nicolás Ganz, *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes* para un ejemplo de cómo la fotografía ofrece una narrativa visual sobre el fenómeno global del grafiti.

traducción intersemiótica (Torop) que explica el modo en que un texto se convierte en otro al pasar a un lenguaje distinto con códigos y canales de comunicación diferentes.

Una fotografía se puede entender como un texto meta TM (*target text* – TT en inglés) que se deriva de un texto fuente TF (*source text* – ST en inglés). En el caso de leer la fotografía como traducción, el TF es un momento en el pasado. Este momento es único porque, a diferencia de otros textos (como un texto escrito, por ejemplo), cada momento del pasado es único e irrepetible. Barthes lo describió bien cuando definió la fotografía como un momento del pasado fluido (4). Uno de los propósitos principales de entender la fotografía como traducción es que es una forma de conservar un pasado vivido en tres (o cuatro) dimensiones en un formato distinto.

Ese formato de conservación posibilita que los que no tuvieron acceso a ese pasado de tres dimensiones puedan acceder a esa realidad y estudiarla (Kuhn 285), y concede, a los que sí vivieron ese pasado, la oportunidad revivirlo y recordarlo. No obstante, a diferencia de las traducciones lingüísticas, en el caso de la fotografía como traducción, la creación de cada TM coincide con la muerte del TF. Por ende, el TM es necesario para ofrecer a otros un acceso directo al TF (Azoulay, *The Ethics* 40). El TM es una traducción que solo existe en el momento en que el TF se forma (Barthes 6).

Otra diferencia en este tipo de traducción es que el traductor-fotógrafo, en este caso, tiene una relación más directa con el TF, porque debió estar allí con su cámara en el momento del acontecimiento o con el TF para poder crear el TM. La traducción original debió hacerse en tiempo real. Considerar la fotografía como traducción es útil porque cada TF es algo único e irrepetible, y eso causa que el TM sea una comunicación exclusiva (Azoulay, *The Ethics* 38). El hecho de que la fotografía sea una captura y reproducción química o electrónica del mundo físico significa que una vez que se ha hecho, el TM se puede reproducir y circular con las cualidades y posibilidades que la fotografía permite. El TM crea un lenguaje visual que ofrece acceso directo al pasado (Barthes 6). Como las traducciones escritas, la traducción fotográfica se compone de signos que se pueden discernir y descifrar (Peirce). Como un lenguaje visual, la fotografía tiene gramática y contenido semántico. Las fotografías son mensajes coherentes que se pueden leer y formar narrativas. La fotografía como traducción se puede interpretar en capas cuya lectura depende del contexto y la enciclopedia de cada lector. Entre más contexto se brinde al espectador, más potencial tendrá para entender el contenido visual con mayor profundidad (Sekula 155).

Las traducciones fotográficas poseen la habilidad de transmitir conocimiento único porque registran la información de una manera única (Hoak-Doering 17). La traducción fotográfica es sumamente útil para identificar las omisiones que hay en los registros escritos (como en los sectores marginales o desposeídos de la sociedad) (Grandin). Su naturaleza visual faculta nombrar, catalogar y definir lo que

se ha capturado en otros lugares (Mirzoeff 476). A diferencia de la traducción escrita, la traducción fotográfica posee la habilidad de traducir información que el traductor/fotógrafo no pretendía capturar, precisamente porque la fotografía posee una habilidad excelente de copiar el TF fielmente e incluir información no intencional (Mraz 297).

La traducción fotográfica² es un lenguaje híbrido en virtud de que es una traducción creada por la tecnología (cámara), la naturaleza (la luz) y las intenciones humanas a través de un operador. El fotógrafo posiciona el enfoque del dispositivo, la naturaleza provee el elemento físico necesario para capturar la imagen (la luz) y la cámara aporta la tecnología para registrar lo que escribe la luz sobre lo captado. Ningún elemento puede crear la fotografía de forma independiente; como afirma Azoulay: la fotografía es un proceso que requiere la colaboración ("Photography Consists of Collaboration"). La fotografía como traducción es democrática (Benjamin 92-94), autónoma e individual (Azoulay, *The Ethics* 39). Como medio de expresión, sus límites son materiales. La fotografía genera nuevas narrativas y pueden empoderar el estudio de la historia con más éxito (Wells 13); como un medio visual, tiene la capacidad única de representar la experiencia que la escritura alfabética no tiene, y así se vuelve un insuperable soporte de la memoria.

Otros escritos sobre la fotografía como traducción han aparecido en años recientes en un contexto crítico donde sugieren aplicaciones posibles. Mieke Bal y Joanne Morra han notado que los primeros escritos de Walter Benjamin (crítico temprano sobre la fotografía) presentan ideas que invitan a pensar en la traducción como un agente que cruza fronteras y libera el potencial del lenguaje (5). Esa noción de la traducción se puede aplicar a la noción de traducción visual. Renée Desjardins señala que, aunque Jakobson propuso el concepto de la traducción intersemiótica³ en 1966, solo ahora esa idea se comienza a explorar con seriedad (50). Sus escritos no entran en el terreno de la traducción y la fotografía con profundidad excepto para confirmar que los fotógrafos (los periodistas y los investigadores) se podrían describir como "traductores culturales" que serían capaces de interceder y hacer que sean posibles diálogos entre "nosotros y ellos".

Desjardins describe a los fotógrafos como individuos que no son neutrales, sino que son personas que tienen que "atravesar fronteras metafóricas de diferencias culturales" (55). Si bien esa falta de neutralidad podría impactar las traducciones, toda traducción es traición, de ahí la importancia de que el traductor sea autocrítico (56). El mismo año en que Desjardins escribió su artículo (2008), Maurizio

2 Sobre el concepto de traducción fotográfica véase: Nathaniel Gardner, *Companion to Latin American Photography*, Tamesis Press (en prensa).

3 La noción de traducción intersemiótica, también denominada intermedialidad, ha sido teorizada principalmente por Umberto Eco, George Steiner, Iuri Lotman y Peeter Torop.

Gagliano publicó "Photography as Translation. Visual Meaning, Digital Imaging, Trans-Mediality" para entender la fotografía como una especie de traducción. Gagliano identifica el libro de Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, como el texto clave en el que se propone que las fotografías se pueden leer como signos que se pueden usar para traducir la experiencia y expresarla usando otro medio, así como un objeto de tres dimensiones (el pasado vivido) puede capturar un momento y convertirlo en un objeto de dos dimensiones (una fotografía) (29-30). Vale recordar que esa noción se había explorado anteriormente en los escritos de Charles Sanders Pierce. El libro de Nicola Dusi, *Il cinema como traduzione*, explica que el cine se puede entender como una especie de traducción. Esa idea solidifica aún más la noción de que la fotografía se puede entender como traducción porque según Kracauer y Levin, el cine es simplemente una serie de fotografías (432). En síntesis, la fotografía es una de las formas de capturar el pasado con una fidelidad muy alta y plasmarlo en otro lenguaje que dispone su movimiento de un ámbito (el pasado) a una multitud de otros.

Pensar en la fotografía como una traducción tiene varias implicaciones. El historiador visual John Mraz afirma que la fotografía es particularmente útil cuando se intenta representar a los que están fuera de las versiones hegemónicas de la historia tales como las mujeres, los niños, los pobres y los ancianos (297). Como explica Roland Barthes en *La camera lucida* mientras subraya que la fotografía es una fuente digna de nuestra confianza, la fotografía es "literalmente una emanación del referente". La idea de fidelidad ayuda a que este medio disfrute de un sentido de confianza sobre el significado de lo que la fotografía contiene. Esa confianza hace que sea excelente para examinar temas tales como la marginalidad y otros que el discurso hegemónico omite de manera frecuente (80). Entender la fotografía como una especie de traducción se acerca al concepto de Edwin Gentzler sobre el mundo pos-traducción (post-translation) cuando hace la pregunta retórica: "¿Qué ocurrirá si la traducción se empieza a ver menos como un acto temporal entre dos lenguas y culturas y en lugar de ello, se comienza a tomar como una condición fundamental sobre la que se forma la comunicación en sí?" (Gentzler 5). Leer la fotografía como una especie de traducción es parte de la evolución visual de la sociedad, como lo describe W. J. T. Mitchell en lo que denomina *giro pictorial*.

La fotografía es un medio excelente para capturar y hablar sobre otras comunicaciones que no utilizan lenguaje escrito tradicional. Desde los primeros días de las fotografías, los que estaban vinculados a ese descubrimiento veían su potencial para poder registrar los discursos pictográficos. En su discurso, Dominique François Arago, al presentar el nuevo invento del daguerrotipo a un público de científicos, describía el poder de la fotografía para poder registrar los jeroglíficos egipcios. En sus palabras se percibe la mirada colonial, el deseo de que la mirada (y la tecnología) europea capture todos los escritos de los egipcios. En este discurso resalta una sencilla verdad: la fotografía permite que una

sola persona capture de una forma más eficaz y más velozmente la información que muchos dibujantes habrían capturado de forma lenta y con más imperfección e interpretaciones subjetivas. Los avances en la fotografía han mejorado su capacidad de lograr ese propósito y de facilitar la libre circulación de la información.

Fotografiar el grafiti

Mientras que Arago hablaba de capturar la información, sus ideas llevan a una demostración: la fotografía es idónea para capturar otro tipo de lenguaje que se escribe sobre paredes y monumentos, como el grafiti. De acuerdo a Armando Silva, no cualquier cosa que se escribe o dibuja en una pared es grafiti; se requieren ciertas condiciones para que lo sea: marginalidad, anonimato, escenificación, espontaneidad, fugacidad. Por lo tanto, si una inscripción no es marginal se trata de información mural, si falta anonimato es manifiesto mural, si no es espontáneo es un proyecto mural (“La ciudad como comunicación”).

Hay muchas y variadas opiniones sobre el grafiti. Su definición básica la describe como una especie de escritura visual pública que se forma en la irregularidad. Sin embargo, eso no quiere decir que sus mensajes carezcan de importancia. Varios académicos han incluido el grafiti como parte de sus estudios sociales. Néstor García Canclini lo incluyó en su discurso sobre las culturas híbridas que se encuentran en América Latina donde define el grafiti como “un género constitucionalmente híbrido, que se constituye como una práctica que desde su nacimiento se ha desentendido del concepto de colección patrimonial, conformando un lugar de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular”. Dado que el grafiti combina formas artísticas con conceptos y con lenguaje, puede combinar ideas culturales y/o tradiciones populares. Y dado que el grafiti pretende ser popular en su exhibición (al estar plasmado normalmente en lugares públicos), lo clasificamos como un texto híbrido compuesto de dos códigos: el componente icónico y la escritura o componente lingüístico, que a su vez está codificado en argots.

Desde otras perspectivas se ha dado énfasis en lo visual en América Latina, como el caso de Kevin Coleman que ha enfatizado el lado político del grafiti, y lo define como un lenguaje utilizado por las personas que quieren expresar su voz y sus ideas públicamente, pero que no tiene acceso a las herramientas que normalmente utilizan para hacer que sus ideas lleguen al público (ya sea a través del discurso político público, las noticias, los medios de comunicación u otros medios). Coleman lo ha visto como una forma de superar la censura, “cuando los medios mienten, las paredes hablan” (251). Así, el

graffiti llega a ser una especie de contradiscurso. Sin embargo, los años recientes nos muestran que no es su único uso. Los artistas como Banksy lo legitiman como arte (con técnica y con contenido) que agrega valor a la propiedad donde se hace y que ha entrado al discurso del arte moderno (Tapies). Desde el punto de vista semiótico, el graffiti se define como una inscripción urbana compuesta de un conjunto de mensajes anónimos y marginales que irrumpen las fronteras territoriales, de modo que el graffiti se ubica en una línea difusa entre el arte urbano y lo subversivo (Silva, “La ciudad”).

Julio Cortázar describe el graffiti como una especie de transgresión (“Graffiti” y Schlickers), y lo es.

El graffiti ha existido durante tiempos tempranos (las pirámides de Egipto y Mesoamérica, el coliseo romano y la gran muralla china contienen graffiti antiguo), y su presencia en la sociedad continúa. No obstante, el graffiti no solo es una especie de expresión rebelde o un desahogo visual. Una prueba de ello es que en nuestra época mediática y de sobreinformación que brinda un fácil acceso a las plataformas digitales para poder conocer opiniones, el graffiti no ha desaparecido; sigue vivo y, gracias a esos mismos medios, goza de amplia difusión. Como el daguerrotipo y la polaroid instantánea, el graffiti es una imagen positiva única y, a diferencia de las fotografías, su portabilidad en su forma original es mínima (cuando no imposible). Allí es donde la fotografía es capaz de darle otra vida, traduciendo su mensaje en una forma que permite narrativas más amplias que pueden llegar a públicos distintos y crear un impacto considerable.

En *Ways of Seeing*, John Berger nos recuerda que antes de la fotografía, la única forma de observar y aprender el lenguaje visual del arte era ir al lugar donde estaba ubicado, fuera en un lugar sacro o una colección privada o pública. En algunos casos el arte gozaba de cierta portabilidad, como el de un cuadro. En otros, como sería el de un fresco, esa movilidad no existe. Esa falta de movilidad es un rasgo que el graffiti comparte con los murales sacros en los lugares santos. Al reproducir imágenes fotográficas de arte, la mayoría de las fotografías se enfocan en capturar solo la obra, desarraigando el arte de su contexto original. Esa masificación de las imágenes provoca una descontextualización del arte y provoca una especie de aura vinculada al original y su ubicación (Benjamin), lo cual aumenta el valor del original e invita al estudio de ese contexto.

En el caso de las fotografías de graffiti, existe una tendencia a incluir más elementos de su entorno y un interés por capturar el contexto puesto que este discurso de los márgenes no obedece los mismos cánones de la información hegemónica que están tan estrictamente vinculadas a los sistemas del poder. En definitiva, es gracias a la naturaleza portátil de la fotografía y a los distintos soportes en que puede circular (libros, internet, exposiciones, etcétera), que esta traducción visual pueda llegar a influir a más personas.

Welcome amigo to Tijuana. Graffiti en la frontera

Para mostrar algunas de las formas en las que la fotografía puede revelar el grafiti con significativa profundidad, realizamos un análisis del libro *Welcome amigo to Tijuana. Graffiti en la frontera*, que trata sobre el grafiti en la frontera de la ciudad de Tijuana, Baja California, México. En este libro, el texto fuente es el grafiti, el texto meta es la fotografía, y el libro, una memoria colectiva de la frontera. La visión de este libro es académica y cultural, lo que se percibe desde su formato y estructura. Los paratextos y metatextos abarcan desde testimonios, referencias culturales hasta una introducción con referencias críticas. El proyecto fue realizado por académicos y otros participantes que juegan papeles clave en los estudios sobre la frontera y que están involucrados en la promoción de esa cultura. CONACULTA, RM y el Colegio de la Frontera Norte han publicado este libro que se vendía regularmente en las librerías de CONACULTA cuando salió en el 2012.

Para iniciar el análisis cabe recordar la naturaleza de ambas comunicaciones visuales: la fotografía y el grafiti, que se destacan como formas de comunicación que desafían la hegemonía (política, cultural, académica, entre otras). La fotografía se distingue por ser un medio cuyo discurso no puede ser controlado completamente por la hegemonía (Azoulay, *The Civil Contract*). El grafiti sobresale porque su ilegalidad lo aleja del discurso legitimado (Halsey y Young). Otro aspecto que se debe tomar en cuenta al leer este libro es su manera de subrayar el enfoque preciso en el grafiti a través de un mínimo de información sobre los fotógrafos del libro⁴. Esa información mínima hace de la fotografía el centro de atención del libro, cuando en realidad lo importante es quiénes toman las imágenes. Lo que el discurso visual revela es un texto que traduce la trascendencia de los espacios, el discurso nacional, y lo prohibido y lo permitido, que la fotografía muestra de una forma privilegiada haciendo visibles los imaginarios sociales.

Como todo texto, el contexto es clave para la comprensión. *Welcome to Tijuana* sigue el trabajo de un crew de grafiteros en Tijuana que se llama “Hecho en México” (lo cual explica la abundancia de las siglas “HEM” en los grafitis fotografiados). Estas fotografías de los grafitis del crew HEM señalan que la palabra es presencia. Por ejemplo, la primera fotografía de la serie establece que este libro muestra la tensión y presencia continua de Estados Unidos en la frontera mexicana, con el recurso de close-up de una calcomanía que HEM diseñó para marcar su territorio y como identificador: signo indexical y emblema. Para ello han reutilizado y reinterpretado una calcomanía del servicio de correo postal de

⁴ La razón para no revelar información sobre las personas que tomaron las fotografías podría ser para no comprometerlos legalmente, ya que ellos están fotografiando actividades potencialmente delictivas.

Estados Unidos para sus propios fines. Lo han volteado hacia abajo (algo que no se debe hacer) y han usado la superficie blanca para escribir los tags de su crew y el mensaje HEM. Como un palimpsesto han tomado el lienzo de otra cultura y lo han utilizado para reforzar su propio mensaje y en este caso su propia identidad. Este aspecto de escritura doble que hace referencia al espacio fronterizo se encuentra además en la superposición de códigos lingüísticos: inglés y español se fusionan y conviven negociando el espacio público.

Los grafitis que tienen íconos o imágenes contienen mensajes en ese mismo sentido. El documento testimonial de los grafiteros subraya este punto, por lo que la lectura del libro es complementaria. De acuerdo a los testimonios, el propósito es representar imágenes que la comunidad y los demás grafiteros respetarán por más tiempo, para ello incluyen imágenes que “infunden respeto,” como el caso de imágenes religiosas de la Virgen de Guadalupe (155 y 179), y lo hacen con un enfoque estético e intención artística (137). Sus mensajes más comunes vienen en forma de tags, marcas que demuestran su presencia o pertenencia a esos lugares. Esos mensajes, codificados en esta serie de imágenes (fotográficas y grafiteras) recuerdan que Tijuana es México.

Ciudad multicultural o metrópolis transfronteriza (Alegría), Tijuana es un espacio liminar y de continua negociación de los imaginarios sociales en la contradictoria y a veces flexible frontera México-Estados Unidos que pone en entredicho la relación centro y periferia: “Se trata de una dialéctica de lucha por el espacio en la ciudad y de lucha por marcar los espacios bajo principios de exclusión, escritura, exhibición, territorialidad o asalto, virtudes sociales mediante las cuales lo marginal que se establece supone por sí mismo un centro al cual se opone” (Silva, *Imaginarios* 138). En ese sentido, la demarcación del territorio por medio del grafiti cobra una dimensión extraterritorial de lo que define la mexicanidad frente a la presencia y convivencia con la otra cultura.

Preocupados por la geopolítica de Tijuana y la falta de reconocimiento por el centro de México, a lo que se suma el rechazo de su vecino estadounidense, los grafiteros adoptan un nombre y discurso nacionalistas. Para afirmar que Tijuana pertenece a México buscan distintas estrategias. En vez de adoptar signos y señales de la meseta central mexicana, instauran la presencia mexicana en sus grafitis (contrastándolos con los otros crews de EE. UU. que van a México a grafitear) y al incorporar referencias lingüísticas y simbólicas de la realidad mexicana en esa parte del país.

Al traducir esta realidad en fotografía, el texto da cuenta del contexto histórico en el que existen los grafitis. Lo que nos recuerda que el grafiti tiene rasgos de un deporte extremo, por la velocidad en que se realiza, del mismo modo que fotografiar grafitis en ciertas ubicaciones es una actividad de peligro. Las fotografías muestran cómo los mensajes nacionalistas a menudo están en lugares en la cercanía con Estados Unidos que conforman el paisaje de Tijuana y la experiencia de vivir allí. La

fotografía subraya esos contrastes eficazmente y lo hace de forma sutil: en la página 41, cuando en el primer plano de la imagen aparecen tags sobre los colores nacionales en una barda de la ciudad, y en el fondo de la misma fotografía se observa el centro financiero de Tijuana y más al fondo, el lado estadounidense de la frontera. Más contrastante es el grafiti mexicano sobre el puente internacional entre EE. UU. y México con el grafiti mexicano y el puente en el primer plano, y EE. UU. en segundo plano.

Lo más frecuente es ver la frontera como una agresión, como algo que corta o hiere el paisaje. Parecido a lo que pasa con el muro alrededor del estado palestino (Parry), el HEM pinta en la frontera misma. Esas fotos están tomadas de tal forma que resaltan cómo el grafiti en la frontera puede leerse como una herida. Los close-ups del muro que captan las fotografías resaltan las enormes vigas de metal que semejan los barrotes de una cárcel (38-39), y las fotografías panorámicas muestran las paredes del muro como una penitenciaría (112). Este no es el único enfoque sobre la frontera. La narrativa visual incluye imágenes de la frontera en otros grafitis que se elaboran dentro de la ciudad. La función de la imagen de la frontera es distinta. Es un reconocimiento de que el muro es parte del paisaje local. Es ya parte de los íconos nacionales mexicanos: “Aquí comienza Tijuana” (Rivera); es decir, aquí es México; las líneas imaginarias del territorio trazan los límites para reconocer que todo lo que está de ese lado es su territorio.

Espacios y jerarquías del discurso

La fotografía es un medio ideal para poder capturar e iniciar un diálogo crítico sobre el grafiti como memoria de un grupo social, porque no sólo capta idóneamente un discurso único, visual y público con otro medio visual altamente fiel, móvil y reproducible, sino porque la fotografía agrega elementos que normalmente no son parte del discurso visual sobre el grafiti: como el proceso de hacer el grafiti. De ese modo se vincula el discurso visual a los estudios sociales sobre el grafiti que a menudo se valen de entrevistas con los productores de grafiti para comprender el procedimiento que realiza un grafitero.

El simple hecho de fotografiar grafiti en lugares de difícil acceso invita a reflexionar de qué manera los grafiteros llegan a pintar en lugares insólitos o de alcances casi imposibles. En el prólogo al libro se resalta el hecho de que hay participantes que se han lesionado seriamente o han muerto intentando hacer un grafiti. Las fotografías dan evidencia de esas hazañas como la del *tag* colocado en una viga en la parte superior del sexto piso de un edificio (68). Otra foto en contrapicado ilustra los riesgos que los grafiteros viven al escribir sus mensajes (62): en el techo de un alto edificio donde un hombre sostiene del pie y de la mano de su compañero quien escribe un mensaje con su lata de pintura. En esa fotogra-

fia el brazo que pinta es borroso, indicando el movimiento rápido con el que trabaja. Esa toma, combinada con la colocación de unas líneas eléctricas altas, sugieren la altura de la hazaña y su peligrosidad.

En otra foto dos hombres pintan resguardados por la oscuridad de la noche lo que resalta el lado oculto de este tipo de discurso. La persona que toma la fotografía lo hace justo en el momento en que la policía está a su lado (61). La vigilancia del desarrollo de la ley insinúa otra frontera aparte de la de EE. UU. y México: la frontera entre el discurso permitido y el discurso vedado. La fotografía del desarrollo del grafiti es un recordatorio de que todo discurso implica riesgos, compromiso y peligro. El grafiti es un discurso que existe entre lo autorizado y lo ilegal. El ensayo escrito que acompaña el libro señala que también existe un discurso grafitero autorizado que se desarrolla a la luz del día y con condiciones de menos riesgo y peligro (158-159), mientras que el no autorizado se crea en la oscuridad y en la clandestinidad (187 y 197).

El grafiti autorizado tiene el lenguaje del arte que reconocerían las personas con suficiente nivel de alfabetización visual. Las referencias a la frontera son más sutiles, a través de convenciones artísticas y credenciales nacionalistas que buscan lograr empatía (i.e. 153). Incluyen referencias culturales nacionales como Carlos Monsiváis (157) y la mexicana universalmente reconocida, Frida Kahlo (169). Incorpora, por otra parte, referencias a figuras internacionales como Salvador Dalí, o de la antigüedad, como Hipócrates (166 y 163, respectivamente). Ese grafiti no está sobrescrito ni en palimpsesto, como ocurre a menudo con el grafiti ilegal (i.e. 48 y 88). La narrativa fotográfica subraya esos contrastes y estas traducciones visuales comprueban que el grafiti autorizado (proyecto mural) tiene rasgos e influencia del movimiento muralista mexicano, junto con otras formas de arte público que obedecen a códigos y convenciones internacionales (sin dejar de ser formas de expresión individual). *Welcome amigos to Tijuana* da cabida a la existencia de otros tipos de grafiti a modo de comunicación local con propósitos propios de un grupo social.

Los rasgos comunes del grafiti clandestino dentro de las fotografías son que a) se halla en lugares insólitos y precarios, b) su lenguaje en sí es más difícil de descifrar, aun para el lector con un alto nivel de alfabetización visual. Para leer estas traducciones visuales con mayor comprensión y hacer que su contenido sea significativo para los que no están directamente ligados al contexto, se requiere el conocimiento del código del grupo que los diseñó, ya que se trata de mensajes locales encriptados que revelan intereses personales o comunitarios. El grafiti clandestino refuerza identidades, da voz y presencia pública a ciudadanos que a menudo no tienen acceso a otros modos públicos de comunicación. Ese grafiti es la voz de los marginales. A diferencia de lo que dice Gayatri Spivak, es posible oír esa voz. Al estudiarlas hay que tener en mente que estas comunicaciones tienen un público idóneo o lector ideal que comprende este mensaje público. Entre los locales, el mensaje es legible; para los

fuereños, comprender los significados requiere más contexto. Es preciso ver las traducciones visuales de su obra para conocerlos, saber de sus significados y reconocer su existencia.

La mirada y el mensaje

Al crear esta traducción visual con sus imágenes, los fotógrafos toman ciertas decisiones que revelan más información sobre los grafitis. Al capturarlos, una de las decisiones que tienen que tomar es si las tomarán de cerca o de lejos. En la mayoría de los casos (salvo con grafitis muy pequeños como las calcomanías que imparten mensajes sociales) están tomadas a la distancia de los grafitis, y eso crea una composición y un texto artístico independiente del grafiti, a la vez que esas imágenes revelan que los grafitis (autorizados o no) tienden a realizarse en lugares que comparten ciertos rasgos: a) se hacen sobre lugares públicos como letreros, b) se elaboran encima de elementos transitorios o de tránsito. Cuando decimos transitorios, queremos decir lugares de una relativa corta vida temporal como anuncios publicitarios (i.e. 51). Esto se hace para lograr un máximo impacto, puesto que están en lugares de alta visibilidad; sin embargo, esa estrategia da una corta vida al mensaje. Cuando nos referimos a espacios de tránsito, se trata tanto de vehículos de transporte (136), como a los caminos sobre los cuales se mueve el transporte. Este carácter liminar confiere un doble estatus sobre el discurso de una ciudad en la frontera y la transitoriedad.

Finalmente, la fotografía ha hecho evidente que el grafiti se desarrolla sobre espacios de abandono. Esto es significativo no solo porque señala la ilegalidad de este tipo de discurso, sino que es una forma de llenar el vacío geográfico y social con otro significado compartido desde los márgenes de la sociedad. Donde las instituciones han dejado de ocupar y atender a la población, los marginales se aprovechan para desarrollar discurso. Hay notables excepciones. Una es una fotografía que retrata una tumba llena de *tags* (54). La toma de la fotografía subraya el aislamiento físico de la tumba en su entorno, pero este espacio es distinto porque aún cumple su función. Ahí el grafiti invita a la pregunta: ¿Por qué han elegido este lugar para pintar? El registro fotográfico y los grafitis no ofrecen pistas al respecto y eso subraya el carácter a veces enigmático de este discurso público que señala también sus límites.

Coda

La última fotografía de la serie en *Welcome amigo to Tijuana* es un grafiti del Arco/Reloj Monumental sobre un cielo azul y algunas nubes. Erigido para la entrada del nuevo milenio 2000, el monumento original está situado a poca distancia de la frontera y a la entrada del centro histórico de la ciudad. Encajando con el discurso nacional que allí existe en esta narrativa visual, el grafiti de ese arco enfatiza al local y al fuereño que allí es un punto del comienzo de la patria mexicana, es decir, tiene una función indexical y simbólica. El fondo del cielo azul sobre una pared agrietada sugiere esperanza al atisbar los cielos azules mexicanos sobre una realidad imperfecta. Al enfocarse en la bienvenida tanto en el título, como en el texto (48), así como en la despedida de la narrativa visual (174) este discurso asegura que sus mensajes visuales proyectados para el lector sean parentéticos. Esa técnica promueve una imagen dual de estos mensajes marginales que la fotografía captura, traduce, organiza y narra para el lector que accede, aunque sea por un momento, a esa realidad.

Referencias

- Alegoría, Tito. *Metrópolis transfronteriza. Revisión e hipótesis de Tijuana, México, y San Diego, Estados Unidos*. México: Colef-Porrúa, 2009. Impreso.
- Anaya, Ricardo. *El grafiti en México ¿Arte o desastre?* México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2002. Impreso.
- Arago, Dominique François. "Report". *Classic Essays on Photography*. Ed. Alan Trachtenberg. New Haven: Leete's Island Books, 1980. Impreso.
- Azoulay, Ariella. "The Ethics of the Spectator." *Afterimage: The Journal of Media and Cultural Criticism*, 3.2, 2005. Impreso.
- . *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, 2008. Impreso.
- . *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. Verso, 2015. Impreso.
- . "Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Azoulay, Ariella." *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 31, 1.91. 2016. Impreso.
- Bal, Mieke, Joanne Morra. "Acts of Translation." *Journal of Visual Culture* 6.1, 2007. Impreso.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Penguin Books, 1993. Impreso.
- Baudelaire, Charles. "The Salon of 1859". *Baudelaire, Selected Writings on Art and Artists*, Trad. Charvet. Cambridge: Cambridge Press, 1981. Impreso.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *The Media Studies Reader*. Ed. Laurie Ouellette. Routledge, 2013. Impreso.
- Benjamin, Walter. "Small History of Photography". *On Photography: Walter Benjamin*. Ed. Esther Leslie. Reaktion Press, 2015. 53-106. Impreso.
- Berger, John. *Ways of seeing*. Penguin Books, 1972. Impreso.
- Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. Akal, 2010. Impreso.
- Coleman, Kevin. "The Right Not to Be Looked At." *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 25.2 (2015): 43-63. Impreso.

- Coleman, Kevin. *A Camera in the Garden of Eden: The Self-forging of a Banana Republic*. University of Texas Press, 2016. Impreso.
- Cortázar, Julio. "Graffiti". *Queremos tanto a Glenda*. Suma de las letras, 1980. Impreso.
- Desjardins, Renée. "Inter-Semiotic Translation within the Space of the Multimodal Text." *TransculturAl. A Journal of Translation and Cultural Studies* 1.1 (2008): 48-58. Impreso.
- Dusi, Nicola. *Il cinema como traduzione*. Utet, 2003. Impreso.
- Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Bompiani, 2003. Impreso.
- Gagliano, Maurizio. "Photography as Translation. Visual Meaning, Digital Imaging, Trans-Mediality." *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry* 28. 1-2 (2008): 29-42. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ediciones Paidós, 1990. Impreso.
- Ganz, Nicholas. *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*. Editorial Gustavo Gili, 2004. Impreso.
- Gentzler, Edwin. *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. Routledge, 2017. Impreso.
- Grandin, Greg. "Can the Subaltern Be Seen? Photography and the Affects of Nationalism." *Hispanic American Historical Review* 84.1 (2004): 83-111. Impreso.
- Halsey, Mark, Alison Young. "'Our desires are ungovernable': Writing graffiti in urban space." *Theoretical Criminology* 10:3 (2006): 275-306. Impreso.
- Hoak-Doering, Elizabeth. "A Photo in a Photo: The Optics, Politics, and Powers of Hand-Held Portraits in Claims for Justice and Solidarity." *Cyprus Review* 27.2 (2015): 15-42. Impreso.
- Kracauer, Siegfried, Thomas Y. Levin. "Photography." *Critical Inquiry* 19.3 (1993): 421-436. Impreso.
- Kuhn, Annette. "Photography and Cultural Memory: A Methodological Exploration." *Visual Studies* 22.3 (2007): 283-292. Impreso.
- Mirzoeff, Nicholas. "The Right to Look." *Critical Inquiry*, 37.3 (2011): 473-496. Impreso.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1994. Impreso.

- Mraz, John. "Mexican History in Photographs". *The Mexico Reader: History, Culture, Politics*. Ed. Gilbert Joseph and Timothy Henderson. Duke University Press, 2002. Impreso.
- Parry, William. *Against the Wall: The Art of Resistance in Palestine*. Chicago Review Press, 2011. Impreso.
- Contreras, Frida. "Welcome Amigos to Tijuana/ Graffiti en la Frontera", Youtube, 24 de noviembre 2018. Web. Agosto. 2020
- Schlickers, Sabine. "Perturbatory narration in literature und film." *Frontiers of Narrative Studies* 3 (2017): 206-223. Web. <https://doi.org/10.1515/fns-2017-0014>
- Peirce, Charles Sanders. "What is a sign?" *Peirce Edition Project*. Web. <http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm>.
- Sekula, Allan. "Reading an Archive: Photography Between Labor and Capital". *Photography/Politics Two*. Ed. Patricia Holland y Jo Spence. Comedia Publication Group, 1986. 153-161. Impreso.
- Silva Tellez, Armando. "La ciudad como comunicación." *Diálogos de la comunicación* 23, 1989. Impreso.
- . *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango Editores, 2000. Impreso.
- Soutter, Lucy. "Notes on Photography and Cultural Translations." *Photographies* 2.2-3 (2018): 329-338. Impreso.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. Colombia University Press, 2003. Impreso.
- Tapies, Xavier. *Where's B**ksy? Banksy's Greatest Works in Context*. Graffito Books, 2016. Impreso.
- Torop, Peeter. "Intersemiosis y traducción intersemiótica." *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia* 9.25 (2002): 1-30. Web. Junio 2020.
- Valenzuela Arce, José Manuel (coord). *Welcome amigos to Tijuana. Graffiti en la frontera*. CONACULTA, El Colegio de la Frontera Norte, Editorial RM, 2012. Impreso
- Wells, Liz. *Photography: A Critical Introduction*. Routledge, 2015. Impreso.